EL MUNDO FLAMENCO EN LA OBRA DE LOS HERMANOS MANUEL Y ANTONIO MACHADO: «LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS»

«La Lola se va a los Puertos» es la cuarta producción dramática de los hermanos Manuel y Antonio Machado, desde que en el año 26 iniciaran con «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel», esta colaboración creadora, en recuerdo quizá de sus comienzos literarios en torno del teatro, allá por su primera juventud.

Conscientes ahora de sus divergencias intelectuales y sonoras en el territorio de la pura y simple expresión poética, se van a reencontrar en la región de los recuerdos perdidos cerca de la teatralidad, para emprender esta nueva aventura literaria.

Por este tiempo, Antonio, que continúa sepultando imágenes de Leonor, ha vuelto a Castilla después del abandono de Soria «árida y fría», y el descanso en «los alegres campos» de Baeza. Ahora es Segovia el «ceniciento» camino castellano por el que el poeta contempla las mil cumbres de su viejo amigo el Guadarrama. Y entre otras pequeñas inquietudes reparte el tiempo que no le ocupan los recuerdos y la poesía.

Manuel vive en Madrid y ha abandonado su militancia poética. De nada sirven las fraternales objeciones de Antonio y, obstinado, no quiere adentrarse de nuevo en los perdidos senderos del modernismo.

La cercanía les permite en este tiempo reunirse todos los sábados en los viejos lugares de su juventud madrileña, y dispuestos a rememorar positivamente el camino que emprendieron juntos se deciden, en el entusiasmo de la madurez, por el rumbo del teatro. Y en el teatro año 29: «La Lola se va a los puertos», en donde el papel desempeñado por Manuel debió ser más que definitorio: sus conocimientos empíricos del mundo flamenco, del universo de la juerga, sus planetas y satélites mayores y menores: artistas, señoritos, comparsas o sea mangones, a los que él conoce suficientemente después de incontables

amaneceres compartidos, le sitúan en un punto cabal para el conocimiento y la dramatización de su realidad compleja y contradictoria: espiritual y chabacana, aristocrática y pordiosera, proletaria y rica...

Y es de esta experiencia de la que surgen los materiales humanos para la comedia, y fruto de la experiencia es también el perfecto manejo de los personajes encartados. Y de esto es de lo que vamos a tratar aquí.

Quien haya estado alguna vez en una juerga o recibido el rumor de su evidencia no tendrá por menos que reconocer en «La Lola» una fiel reproducción impresionista de los modos y actitudes que conforman el entramado de las relaciones advertidas en el ámbito de la fiesta. Modos y actitudes topificados hasta la saciedad por historias y leyendas, pero que en el origen de su virtualidad encuentran basamento en una incontrovertible práctica del oficio: la del trabajo en los artistas y de la diversión en los señores.

Y esto es lo que se nos descubre con exactitud en el esquema y en la trayectoria de la obra. Por supuesto que en este caso se trata de una ejemplificación tomada del límite, allí donde el artista es un *ídolo* y todos le rinden pleitesía. Por supuesto que en el común de los casos cotidianos el idealismo que configura la personalidad de la Lola está ciertamente alejado de la realidad. Y es por eso por lo que a la protagonista se le adorna de una aureola mítica que sobrepasa su persona y simboliza al Cante, al cante flamenco dicho con mayúsculas. Dibujando la intrahistoria del fenómeno en el círculo de una época y en el centro mismo de la correspondiente interioridad del mundo social coetáneo. En un camino que casi nunca se sabe a ciencia cierta lo que es, si una convivencia fraternal superadora de instancias divergentes o una pacífica coexistencia de utilizaciones mutuas.

Y es que sociedad andaluza y flamenco fueron desde el nacimiento del cante figuras próximas inmersas en el principio de las causalidades históricas: el horroroso mundo de una Andalucía mísera en una España dolorosamente represiva fue la causa desencadenante de unos modos musicales creados por los parias, que en el principio tuvieron trágicas fachadas de gritos y alaridos, encauzados luego por ritmos y compases de antiguas y nuevas melodías populares.

Los mínimos logros sociales del XIX, por una parte, y el crecimiento del género flamenco dentro de una dinámica artística propia potenciaron los espectáculos «hondos» y establecieron los cimientos de la «juerga». Y si antes los andaluces se habían divertido con sus fandangos particulares, ahora seducidos fueron por la tragedia: el dolor del cante entró en las fiestas y exigió para sí el lugar que antes sólo

se le concedía en los territorios de su comparecencia inmediata. Y la afición creciente pagaba a sus artistas el sustento ganado a fuerza de llorarles en su propia inmunidad el horror de las desgracias y las penas:

prisiones, muertes, soledades...

sentidos en la agonía de una vida resuelta en los bordes de un largo precipicio por el que transcurrieron sus días, arropados entre el pavor y la arrogancia, la apremiante necesidad y la idealizada suficiencia de quien quizá por no tener otro remedio lo conformaba y aceptaba todo —incluso todo— según misteriosos, inexpugnables, designios de destinos ocultos por la ignorancia, la religión, la pobreza, la superstición y el miedo.

Escenario social de este universo fueron en los albores de su alumbramiento público las míseras tabernas de los suburbios, hasta que por fuerza de su propia «calidad artística» y exotismo, los magnates del lugar y del tiempo se fueron apropiando del «misterio», «dignificándolo» primero en los cafés cantantes y luego, a su través, en la continuación «sine» hora y selectiva, en reservados, ventas camineras, cortijos, palacios y burdeles.

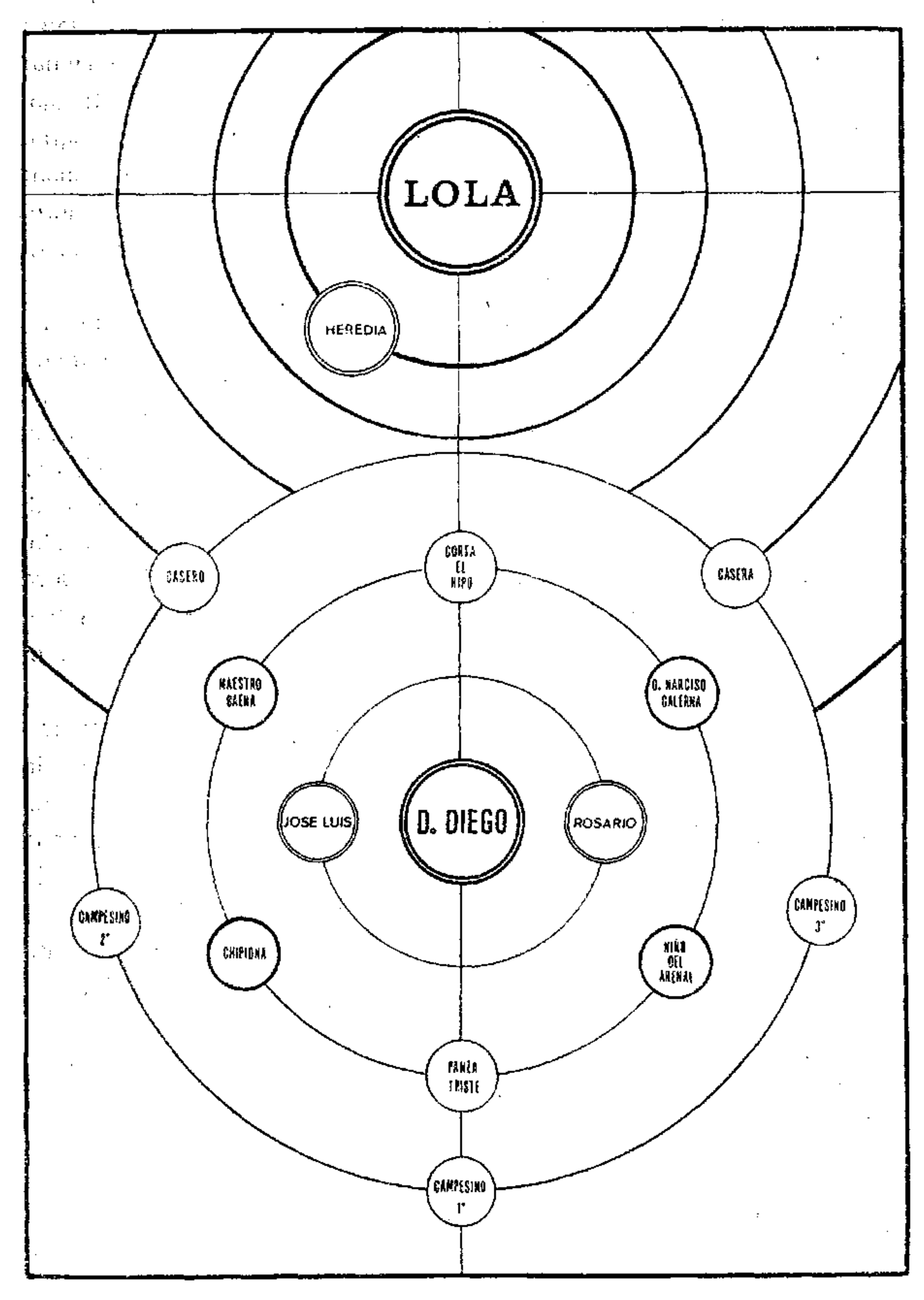
Estaba ya entonces el flamenco casi separado de su cordón umbilical y los que por su suerte y facultades lograban salir de la penuria envolvente en la que habitaban los suyos se erigían, cual modernos juglares, en el nuevo reino de poderes casi absolutos en el que alternaban en dominancia —sobre todo los más valiosos— con los poseedores de las llamadas riquezas materiales. La dialéctica de la situación ponía frente por frente a los señores con los artistas, en una desconcertante realidad, viva por el aliento de las pasiones todas, exacerbadas por los generosos efectos de vinos y mujeres siempre fuera de los límites de la mesura, en las interminables escaleras de una casi permanente borrachera. Y no había más síntesis posible que la del extenuado reposo, tan ardorosamente conseguido. La diferencia, no obstante, entre unos y otros era manifiesta: los poderosos prolongaban su descanso en la tranquilidad de los días asegurados por las rentas; los artistas, sin embargo, deberían acudir diariamente al tajo de la fiesta, y en las mesas y mostradores esperar como putas la llegada de otros nuevos-iguales-distintos señores a los que ofrecer de nuevo su «producto».

Y todo esto, toda la etapa histórica del cante que arranca del medio siglo XIX y se extiende por su final y primer tercio del presente, está magistralmente sintentizada en «La Lola se va a los puertos».

En la obra están presentes todos los elementos fundamentales aquí tratados. El Cante y el Poder. El Cante, con su propia división categorial: cante y toque. El Poder, con las suyas propias: la de su prepotencia, dominadora de todo cuanto a su alrededor existe, y sus secuelas necesarias: en el primer plano, los virtuales herederos de la fortuna; luego, la cohorte de otros poderosos y los arribistas del pastel: guasas, mangones, parásitos, chistosos, ocurrentes, payasos, que alegran al señor y ponen contrapunto a la supuesta tragedia del rito flamenco; y al final —siempre al final— los que *curran* y producen esplenderosas plusvalías, las que sirven para que todo sea posible. (Véase el esquema gráfico.)

En efecto, el círculo simbolizado por el cante en la persona de Lola es el centro indiscutible alrededor del cual giran sin remisión todos los demás astros de la obra (de la fiesta), y ejerce su poderío, consciente de que es el punto de referencia necesario para que todos los demás sean. A su lado y debajo giran dos poderes intermedios: por una parte, el toque como figura de un apareamiento en el que la dominancia corresponde siempre al cante, que es quien ordena cuándo, cómo y qué se debe tocar, limitando el hacer y decir de la guitarra a una importantísima pero subordinada labor de «acompañamiento». El cantaor canta y *su* guitarrista le acompaña. El cantaor decide el momento preciso, elige el cante adecuado a su inspiración y deseo, impone el tono y el compás por el que el guitarrista debe moverse inexorablemente. Y en el otro punto fundamental del universo de la juerga, el Poder. El poder —o sea el dinero— es quien posibilita materialmente la celebración. Alquila los servicios de los artistas y paga lo que en el transcurso de la «función» se bebe y se come. En la cotidiana realidad él es el elemento que sin discusión detenta todos o casi todos los resortes. Pero en la fiesta su riqueza palidece ante la presencia del Cante. Y el Cante también sobre él ejerce su influencia manifiesta. Dependiente en lo económico, su venganza es el grito y el compás de su arte, que rinde al mecenas. Y cuando en éste se da el vínculo de la «afición» verdadera ya es totalmente transformada la relación de dominancia. Así, en la Lola, agudizada esta controversia por una motivación sexual, el Cante es siempre el que decide por sí, para sí y por su desesperado amante, y desde su arrogancia inexpugnable mueve a su antojo los hilos de todas las relaciones que con él y a su alrededor se desarrollan.

También en «La Lola» el binomio cante-toque se evidencia aún más desde la configuración sexual. Y aquí, el Cante (la Lola) sólo pretende, quiere y al fin consigue estar enamorado de sí mismo. El Toque


LOLA
HEREDIA
CASERO
CORTA EL HIPO
CASERA
MAESTRO BAENA
D. NARCISO GALERNA
JOSE LUIS
D. DIEGO
ROSARIO
CAMPESINO 2°
CHIPIONA
NIÑO DEL ARENAL
CAMPESINO 3°
PANZA TRISTE
CAMPESINO 1°

(Heredia) quiere su arte de «acompañar», pero en fin de cuentas sirve al Cante; lo desea y lo admira, mas no le es permitida su posesión; y cuando se ve en la disyuntiva de quererlo todo y perderlo todo o seguir en su función de proximidad y lejanía, apenas si duda, resignado, y sigue por este último camino.

Y están luego los menores astros girando alrededor del círculo del Poder desde sus particulares trayectorias. En la primera línea, el rumor de la herencia: José Luis, que a pesar del supuesto desinterés con el que actúa, lo que persigue en realidad es aposentarse cuanto antes en las patriarcales prerrogativas. Su enfrentamiento con el Cante, su deseo de conquista y dominio, es sustancialmente idéntico al del padre, y tan sólo está diferenciado por el aliento de una supuesta generosidad propia de la juventud, que al fin no logra borrar su clara voluntad de posesión sobre el rebelde tesoro del Cante. A su lado, Rosario es la debilidad del perdido sueño aristocrático, añorante de antiguos reinos que necesitan de dineros nuevos para poder reencontrar la extraviada senda de la distinción y el predominio. Su patético aullido de impotencia, acrecentado también por la presencia del sexo, es acogido, dominado y conducido por la sabiduría del Cante, y cuando las aguas son devueltas al tradicional cauce en virtud de la reconciliación que Lola les brinda, en ambos quedará un manifiesto dolor, una recóndita frustración, amamantada por la conciencia de su inferioridad y por la desencantada envidia, admirativa y claudicante, de no poder alcanzar lo que ha resultado ser inalcanzable, insensible a la seducción de su cultura y sus cortijos.

En otro plano, distanciados un poco más del centro económico de la juerga, se desenvuelven otras dos entidades perennes en el ámbito que nos ocupa: los acompañantes-ricos-pero-menos de don Diego y la comparsa de graciosos. Los primeros sirven siempre en las fiestas para engrandecer aún más la personalidad del principal protagonista, viven cerca de sus preocupaciones y alegrías, pero una suprema distinción les separa, y es que nunca son tan espléndidos ni rumbosos como el señorito dominante. Igualados desde diversas circunstancias en la cumbre de los dineros, nunca son figuras estelares en la juerga, y su asistencia está más cercana al seguimiento de una moda que a una deliberada voluntad de participar en el jolgorio. Los segundos, bufones, cantaores fracasados, vagos, vividores, jamás pagan porque también a su manera actúan: jalean, disparatan, piden vino y cantes, cuentan chistes o historias para hacer reír, y cuando el señorito demuestra su particular visión del cachondeo se revuelcan vehementes aplaudiendo rabiosos eso que ya no hay quien lo aguante, incluso si

tal cosa les obliga como víctimas propiciatorias de la guasa, a sufrir en la su propia carne las mil «ocurrencias» de quien paga.

En La Lola, su perfil escueto no impide comprender su importante cometido, y tan sólo con las anotaciones que se ofrecen para su caracterización interpretativa quedan maravillosamente retratados.

Y, por último: los últimos. Jornaleros de la tierra y las tabernas, servidores anónimos que apenas si aparecen, pero son. Trabajan, envidian, hablan poco y vuelven otra vez a su trabajo. Mientras, las juergas siguen, los cantaores cantan, los guitarristas acompañan, los señores escuchan y pagan, rodeados por el calor de sus comparsas, que jalean con palmas y con oles...

JOSE LUIS ORTIZ NUEVO

Puerto de Maspalomas, 12-1.º, 5.ª
MADRID-29